MANUAL

Concepto de la publicación
Ferran Barenblit
Tanya Barson
Pablo Martínez

Coordinación y edición
Clàudia Faus
Clara Plasencia

Coordinación gráfica
Gemma Planell
con la colaboración
de Maria Nadal

Colección
Anna Garcia
Núria Montclús
Antònia Maria Perelló

Diseño gráfico
dosgrapas

Traducción
Fernando Quincoces

Corrección
Fernando Quincoces

Fotomecánica
Prisma Artes Gráficas, s.l.

Impresión
SYL

© de esta edición: MACBA
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona, 2020

© de los textos: los autores, 2020;
BY-NC-ND, 2020

© de las fotografías: los autores; Cortesía de Sharon Avery-Fahlström (p. 202); Tony Coll (pp. 95 sup. izq., 95 inf. dcha., 104, 139, 149, 159, 182, 210 izq., 245, 275 sup. izq., 275 inf., 281, 295, 304, 319, 320, 357, 398 sup., 401, 408-409, 433, 436, 439, 479, 480 inf., 548, 555 sup., 601); Cortesía Centre d'Arts Santa Mònica y de la artista, Barcelona (p. 594); Cortesía Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona y del artista, Nueva York (p. 307); Cortesía de Electronic Arts Intermix (pp. 29, 30, 71, 91, 197, 199, 255, 347, 348, 503, 504); Cortesía del artista y del Instituto de Visión, fotografía de Sebastián Cruz (p. 450); Cortesía de Proyectos Montclova y Fondo Artístico Helen Escobedo, fotografía de Ramiro Chaves (p. 191); FotoGasull (pp. 22, 36, 40, 43, 49, 53, 79, 87, 95 sup. dcha., 99 inf., 105, 111, 127, 151, 167, 179, 210 dcha., 211, 217, 221, 225, 251, 259, 270, 323, 324, 325, 335, 343, 352, 363, 383, 395, 398 inf., 402 inf., 425, 467, 487, 490, 499, 500, 513, 527, 552, 562, 565, 575, 580, 591, 597, 604); La Fotogràfica (pp. 262, 283, 329, 402 sup., 406, 555 inf.); Vanessa Miralles (pp. 267, 384); Rory Moore (p.549); Ulrike Ottinger (p. 429); Anne Pöhlmann (p. 351); Rocco Ricci (pp. 117-118, 275 sup. dcha., 446-447, 480 sup., 545, 564, 577); Roberto Ruiz (p. 121); Rafael Vargas (pp. 90, 99 sup., 289, 291, 301, 312, 380-381, 421, 515 sup.); Whitney Museum of American Art (p. 284); 2020.

© de las obras: los artistas; Archivio Carol Rama, Turín; John Baldessari Trust; Estate Brassaï Succession, París; Estate of Charlotte Posenenske, Fráncfort; Evergreen Review Inc.; Fundación Gego; Fundación Pablo Palazuelo; *Helix/Spiral (Simone Forti)* y *Rock My Religion* de Dan Graham, todos los derechos reservados; Heredera de Joaquim Jordà (María Antonia Madroñero); Herederas de Xavier Miserachs; Joan Jonas/ARS New York; Museo Torres García; Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, Carlos Pazos, A+V Agencia de Creadores Visuales; Projeto Hélio Oiticica/Neville Almeida; Dieter Roth Foundation; Jo Spence Memorial Archive London; The Estate of Allan Sekula; The Estate of Helen Levitt; The Estate of Rosemarie Castoro; The Felix Gonzalez-Torres Foundation; Vito Acconci, Sharon Avery-Fahlström, Eugènia Balcells, Jean-Michel Basquiat, Joseph Beuys, Marcel Louis Jean Broodthaers, Fundació Joan Brossa, Cabello/Carceller, Calder Foundation New York, Jordi Colomer, Comissió Tàpies, Constant, Alice Creischer, Nacho Criado, Jean Dubuffet, Estate of Gordon Matta-Clark, Estate of Robert Rauschenberg/ARS New York, VALIE EXPORT, Hans-Peter Feldmann, Esther Ferrer, Lucio Fontana a través de SIAE, Coco Fusco, Ferran Garcia Sevilla, Eulàlia Grau, Richard Hamilton, Jenny Holzer, Cristina Iglesias, Teresa Lanceta, Piero Manzoni, Rita McBride, Mario Merz, Miralda, Robert Morris, Antoni Muntadas, Juan Muñoz Estate, Bruce Nauman, Mabel Palacín, Joan Rabascall, Alberto Sánchez, Dorothée Selz, Susana Solano, The Josef and Anni Albers Foundation, The Estate of Nancy Spero, Francesc Torres, Rosemarie Trockel, Eulàlia Valldosera, Lawrence Weiner, Jaume Xifra, VEGAP, Barcelona, 2020.

Todos los derechos reservados

Papel: Skin Pack 350 g; Munken Lynx 80 g

Los papeles utilizados para imprimir este libro provienen de explotaciones forestales controladas, donde se respetan los valores ecológicos sociales y el desarrollo sostenible del bosque.

ISBN: 978-84-17593-14-8
DL: B 2977-2021

Distribución
www.macba.cat

Poesía

—

Imposible describir como sustancia (pura, lineal, eterna) el (diverso, multiforme, histórico) conglomerado de usos verbales intensivos denominado *poesía*, que comprende inscripciones de hasta dos milenios y medio de edad y tecnologías socioculturalmente tan distantes como las que dan forma a *De Rerum Natura* de Lucrecio, el Mester de Juglaría, la poesía mística, los haikus, las payadas, la *Ursonate* de Kurt Schwitters o los poemas objeto de Joan Brossa. Tampoco es fácil resumir en un párrafo la historia de las ideas de poesía que han evitado que las prosas de Gertrude Stein y las de Lyn Hejinian, los sonetos de sor Juana Inés de la Cruz y Miguel Hernández, o las performances de Tracie Morris y Cecilia Vicuña, lleguen a ocupar términos del todo independientes, por lo que solo cabe apelar a la radical inclusividad y anacronía de las listas anteriores para precisamente evitar la reducción de esta rica especie de escritura a la más extendida de las nociones que de «poesía» hay disponible en la actualidad como segregación última de la absorción de la misma, primero, hacia los rasgos formales de la subespecie «lírica» (frente a «épica» y «dramática»), y segundo, con el repliegue moderno, hacia la representación del interior del poeta (por defecto masculino, blanco, burgués) expresión de sentimientos e ideas en primera persona y en verso impreso. La poesía bien pueden ser, entonces, los poemas que han sido hechos y, a su vez, los que van a ser hechos, porque

son los poemas mismos los que van haciendo mutar las nociones de poesía que, en consecuencia, van haciendo cambiar los poemas mismos a través de los diferentes contextos históricos que van transitando. Un poema, anota Wittgenstein en *Zettel*, «no se usa en el juego de lenguaje de dar información», «aunque esté compuesto en el lenguaje de la información», entendiéndola aquí como el conjunto de juegos de lenguaje orientados al intercambio rápido e interesado de contenidos, esto es, significados léxicos, papeles de interlocución, inferencias pragmáticas y demás reglas de la comunicación normalizada. Un poema no es, pues, *lo* que el poema te dice sino *cómo hace* lo que te dice: un artefacto verbal que enfoca más (que otros modos discursivos) el ritmo de organización de los acentos, grafías y sonidos en el espacio y el tiempo de la escritura (oral o escrita) y, por tanto, pone más en acción los sentidos de la lengua (ojo, oído, gesto) y más en tensión los sentidos socialmente convenidos para las palabras y frases en uso, requiriendo de una mayor agencia lingüística (capacidad de analizar y transformar la lengua) de quien lee cuando lee. Un poema es este artefacto de lengua sobre la lengua puesto de un modo, como inclinado, que no se transparenta. A ese efecto translúcido de significación y a esa inclinación respecto a otros modos de estar en el mundo no es infrecuente también llamar *poético/poesía*, por más que el objeto (artístico o no artístico) no emplee una lengua natural. *La Pluie* de Marcel Broodthaers o *POEZÍA* de Agustín Parejo School son ejemplos de objetos que desde otro medio y desde una fuerte ironización del material (escrito) de la poesía (la letra, la tinta, el papel) abren y proyectan otra clase de *sombra*. MS

Poesía visual

—

Si bien Mallarmé, uno de los primeros hacedores de esta suerte de liberación que *de pronto* y *de nuevo* vuelve significativa la materialidad verbal del intercambio textual, no había necesitado emplear el término *visual* para describir los poemas a doble página y diferente tamaño tipográfico de su libro *Un coup de dés*, en algún momento posterior del siglo xx dicha expansión formal es metaforizada como «poesía visual», subrayando una de las cualidades más evidentes de los textos que componen su extensión, a saber: la necesidad, al leer, de un mayor concurso del ojo propiciada por cualquier tipo de intensificación gráfica o desvío de los estándares de impresión y un uso del espacio más allá de los límites de la línea horizontal del verso medido. Si vamos al hueso de la ruptura y observamos cómo operan los poemas que la están haciendo pasar, esto es, por ejemplo, la sonoridad no métrica de *Un coup de dés*, los collages de Alekséi Kruchónij, el ritmo de las prosas de los *Portraits* de Gertrude Stein, el uso de logogramas asiáticos y fragmentos de poemas en otros idiomas en *The Cantos* (1925) de Ezra Pound, el uso de la lengua vernácula y la influencia del jazz en *The Weary Blues* (1926) de Langston Hughes, lo que vemos que está ocurriendo es que progresivamente se están descerrajando las relaciones establecidas entre escritura y oralidad, norma lingüística y lengua poética, poema y verso, verso y

poema y libro, etc. Es decir, que lo que de verdad se está abriendo es un problema compositivo más complejo: cómo va la poesía a organizar el ritmo de aparición de sonidos, grafías y sentido/s sobre la página (y, más allá, fuera del libro) en ausencia del verso medido impreso que delimitaba la secuencia sonora (métrica) y la línea (horizontal) que un poema podía usar para mover las palabras en el tiempo y el espacio. Tras varios siglos de predominio de un protocolo letrado construido alrededor de la soledad del escritorio, la lectura silenciosa y los límites del libro, y en un contexto de floración de tecnologías de grabación y reproducción audiovisual, vuelven los usos gráficos y sonoros intensificados, la exploración de la performance de la palabra y la creación de situaciones colectivas de escucha. El giro supone la devolución de la lengua al cuerpo y la reaparición del cuerpo de unas letras que llevaban varios siglos muy quietas y fijas en los libros. El giro también supone un reenfoque, hacia atrás, de los dos milenios y medio de restos poéticos inscritos (y aún más atrás, hacia lo que podamos figurar como restos poéticos orales), que revela la diversidad de las formas de articular auralidad, oralidad y escriturabilidad de las escrituras y sistemas de notación exteriores al disciplinamiento (logoalfabetista) moderno. De futuristas a letristas a poetas concretos, de dadaístas a situacionistas a la guerrilla de la comunicación, de Salvat-Papasseit a Joan Brossa a Zaj a Rogelio López Cuenca, el siglo de prácticas escritas expandidas prueba toda clase de formas, escalas, soportes y brillos para los artefactos verbales. Algunos usos desproblematizados y deshistorizados de la